

Meyerhold y el cine de la Revolución de Octubre

Juan Antonio Hormigón

Meyerhold conoció al cine ruso en sus comienzos, fue maestro de actores y de futuros grandes realizadores como Eiseinstein. Desde muy pronto supo captar lo nuevo e importante del cine. En un investigador y un creador como él sus preocupaciones cinematográficas iban a influir en el joven cine soviético y a introducir en el teatro ciertos elementos fílmicos. Estas notas quieren plantear brevemente estas cuestiones.

MEYERHOLD en el personaje de «Lord Henry» de «El retrato de Dorian Grey», de Wilde (1915).



ANTES DE 1917

En la Rusia zarista el cine tuvo un cierto desarrollo entre las élites. Su carácter, en principio experimental, atrajo rápidamente la atención de muchos artistas de vanguardia agrupados en movimientos como el «futurista», de un desarrollo muy específico y particular en este país.

La censura implacable y las medidas policíacas impidieron la difusión popular del cine. El estado cultural y social del pueblo ruso no permitía sino la implantación de algunas salas. La producción de películas impulsada por las élites y el interés demostrado por parte de artistas plásticos o gentes de teatro, ofrecen sin embargo un balance nada desdeñable. En 1905 se producen 15 películas, y 26, 46, 86 y 116 los años siguientes, para descender en 1914, en que comienza la Gran Guerra, a 34. El año anterior Protazanov, uno de los pioneros de lo que será el cine soviético, rueda 6 films y en este mismo año, los miembros de la socie-

dad futurista realizan «Drama en el cabaret futurista n.º 13».

Vsevolod Emilievic Meyerhold es, desde 1908, director en los Teatros Imperiales. Junto a su actividad «oficial» que cristaliza en grandes montajes, lleva a cabo una labor oculta pero rutilante en el medio ambiguo de los círculos modernistas y futuristas. Cobijado por el seudónimo de «Doctor Dapertutto», hace puestas en escena, edita revistas y dirige el «Studio»: centro de formación de actores. Su lugar de trabajo son los cabarets petersburgueses como «La casa de los Intermedios» y «El perro errante»; el Teatro Torre de Ivanov, la escena semifamiliar durante su veraneo en Terioki, en el golfo de Bosnia, etc. Su actividad le relaciona con toda la vanguardia artística tan variopinta, decadente y esteticista en muchos casos, renovadora en otros, de aquella sociedad convulsionada y ansiosa de transformaciones profundas.

En 1915, Meyerhold realiza su primera película. «El retrato de Dorian Grey», basada en la

novela de Oscar Wilde. Escribe el guión, dirige e interpreta el personaje de Lord Henry. «Thiemann y Reinhardt» son los productores. Un año después escribe igualmente el guión y dirige e interpreta «El hombre fuerte», basado en una novela del polaco Stanislas Przybyszewski del que había montado una de sus obras, «La nieve», con la «Sociedad del Nuevo Drama» (1904). Parece ser que poco después de la revolución de febrero de 1917 —Meyerhold acaba de dar cima a uno de sus más ambiciosos proyectos teatrales: «El baile de máscaras» de Lermontov —encuentra a Alexander Blok y le propone llevar al cine una de sus últimas obras, «Rosa y cruz». Siempre con la productora «Thiemann y Reinhardt», rueda sin embargo los exteriores de una adaptación de «Navy Tchari», novela de Fiodor Sologub, escritor modernista al que Meyerhold dedicó algunos pasajes de su libro «Sobre el Teatro» (1913). Todas estas películas se han perdido y ni tan siquiera guardamos descripciones objetivas. Sólo quedan impresiones subjetivas y las opiniones del propio Meyerhold.

DESPUES DE OCTUBRE

Es de sobra conocido el gran impulso que sufre el cine tras la revolución de 1917. El 27 de agosto de 1919 se nacionalizan los estudios y aparatos, los medios de producción, y se convierte al cine en instrumento de cultura, de educación, información y lucha ideológica. Los técnicos y creadores formados en los primitivos platós que se adhieren al poder de los soviets, los precoces documentalistas en los frentes de la guerra de intervención imperialista, forman el núcleo del nuevo cine soviético. A lo largo de los años veinte, el proceso que se inicia entre grandes dificultades materiales se convierte en un amplio y rico movimiento. Junto a «viejos» realizadores como Dziga Vertov (Denis Kaufman) o Protazanov, surgen jóvenes, arriesgados e imaginativos directores como Kulechov, Pudovkin, Eiseinstein, Kozintsev, Trauberg, Dovjenko, etc. cámaras como Tisse y Moskvín o guionistas como Tynianov, Lunachaski, Maiakovski, Sklovski, Brik, etc. Pronto también nacen otras maestras: «El acorazado Potemkin», «La huelga», «Octubre», «Dura Lex», «Aventuras de mister West en el país de los bolcheviques», «La nueva Babilonia», «Tempestad sobre Asia», etc. En 1917, Moscú posee una única sala de proyección, en 1923 existen 50. Los 12 films de 1921 —el año del hambre— se convierten en 67 en 1924 y 94, 84, 121, 132 y 104 los años siguientes hasta 1930.

En este clima heroico y abierto a experiencias audaces, Meyerhold dedica al cine una aten-

ción curiosa, observando su portentosa evolución. Su labor fundamental se centra en su esfuerzo por construir un teatro revolucionario. Va a ser la época de sus grandes espectáculos, desde «El Inspector» de Gogol (1928), a «La chinche» de Maiakovski (1929). No faltan sin embargo en este período de intenso trabajo creador docente y polémico, proyectos e incluso realizaciones cinematográficas.

Aleixandr Fevralski, que fue uno de sus discípulos y un estrecho colaborador en los años treinta, nos da en su artículo «Meyerhold und der film» (Berlín 1963 (FWM), una amplia nómina de proyectos. En 1925 quiere llevar al cine la famosa obra de John Reed, «Diez días que conmovieron al mundo» y «La carretera de acero», un gran fresco sobre las luchas de los obreros de ferrocarril de 1814 a 1905. En este film colaborarían el actor y futuro realizador Nikolai Okhlopkov, V. F. Friodorov y Nikolai Ekk.

Un año después proyecta el rodaje de «El bosque», la obra de Ostrovski de la que había hecho un espléndido montaje en su teatro en 1924; «Mitia», basado en una obra del joven dramaturgo Nikolai Erdman del que Meyerhold acababa de poner en escena «El mandato», fue realizado finalmente por Okhlopkov. En 1928 piensa Meyerhold en un film para celebrar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre. «Los veintiséis comisarios», proyecto de este mismo año, sería finalmente rodada en 1932 por N. Chenguelaia. En 1930



Influencia de Meyerhold en el cine. El personaje del sombrero de copa en «Las aventuras de Doctobrina», de Kozintsev y Trauberg (1924), fue interpretado por Martinson, actor del TIM.

«Padres e hijos», a partir de la obra de Iván Turgueniev. En 1933, «El camino de la gloria», guión de Yuri Olesa, otro joven dramaturgo soviético del que Meyerhold montó en su teatro «La lista de beneficios» (1931). Ninguna de estas iniciativas se llevó a cabo. Curiosamente la única realización práctica de este período es en tanto que actor. En 1928 J. A. Protazanov rueda «El águila blanca» con dos grandes actores, Meyerhold y Katchalov. La película, que felizmente todavía se conserva, narra el levantamiento y la huelga general revolucionaria de 1905 en una ciudad del imperio ruso, las reacciones del senador y gobernador, representantes de la clase dominante, y el aplastamiento del movimiento popular por parte de las tropas. Las escenas en que los soldados cargan contra el pueblo que se manifiesta, recuerdan la impresionante y magistral secuencia de «El acorazado Potemkin»: la masacre en las escalinatas del palacio. Meyerhold como senador, Katchalov como gobernador, realizan un espléndido trabajo de actores, más ejemplar aún por el contraste de estilos y formas de interpretación. El primero, justo, preciso y controlado en sus gestos y actitudes, crea el personaje desde el exterior, demostrando cómo se comporta en esa situación determinada un político de la aristocracia terrateniente y feudal. El segundo, formado junto a Stanislavski y uno de los grandes actores del teatro de Arte de Moscú, construye el personaje desde dentro, lo interioriza, lo embadurna de psicologismo. Frente al escrupuloso trabajo gestual meyerholdiano a nivel cinematográfico, en donde ojos y rostro tienen o pueden tener un gran valor, Katchalov ofrece un contorno más desvaído de su personaje,



Meyerhold (el Senador), Katchalov (el Gobernador) en «El águila blanca» (1938).

neto y por tanto menos eficaz. La interpretación de Meyerhold establece constantemente una distancia irónica y crítica entre el actor y su personaje, Katchalov claro está, se funde y se confunde con el gobernador. Un prodigioso maquillaje define no sólo el tipo sino el carácter de clase del senador y refuerza las intenciones del trabajo de Vsevolod Emilievic.

INFLUENCIA DEL CINE

La realización de Meyerhold con el cine se extendió también ocasionalmente a la crítica. Publicó comentarios sobre algunas películas y en la revista del TIM (Teatro Meyerhold) «Aficha TIM», aparecieron entre 1926-27 amplios estudios sobre Eiseinstein, Vertov, Chaplin y Keaton. La labor de estos últimos junto a Lloyd, mereció entusiastas y precisos comentarios. Con el inicio del período de la NEP (Nueva Política Económica) llegaron a la U.R.S.S. sus películas y también las de Griffith, Fairbanks, etc. Era una lección que no iba a pasarle inadvertida.

El cine era el gran recién llegado en el terreno de las artes espacio-visuales y Meyerhold sintió la fuerza de su seducción intentando llevar al teatro algunos de sus hallazgos lingüísticos. Esta influencia se deja sentir ante todo en el terreno del montaje, en la propia estructura del espectáculo.

El montaje de planos o escenas diferentes que sirven para obtener una dimensión, amplitud, perspectiva y profundidad mayor a los hechos relatados era el gran descubrimiento de Griffith, trabajado «a la rusa» por Kulechov y llevado por su discípulo Eiseinstein a un nivel de maestría en la correlación entre ordenación de los signos y significados a comunicar.

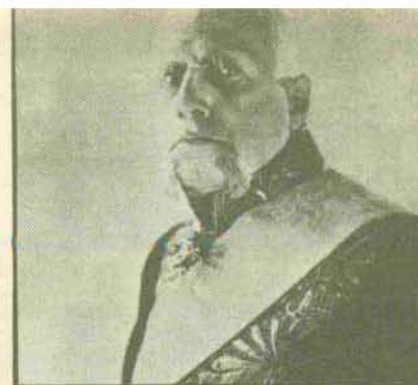
El montaje cinematográfico sirvió a Meyerhold como base para la episodización de sus espectáculos y la narración contradictoria de los hechos mediante el montaje que es ya un método dialéctico en sí mismo. Esta técnica de rápidos episodios que se suceden sobre el escenario preside todas las obras de lo que ha dado en llamarse su «ciclo urbanístico» en el que intentó descubrir la violencia y el vicio de la ciudad capitalista, con obras como «D. E.» (¡A ellos Europa!) de Ehrenburg y Kellerman —en la que también se utilizó el cine como documento— o «El lago Liul» y «El profesor Bubus» de Faiko.

El montaje y la estructura en episodios se convirtió en una constante del teatro meyerholdiano, al que se añade el intento de disfrazar el marco de la escena a la búsqueda del primer plano. La experiencia fue ensayada en «El Inspector», haciendo que una gran parte de los episodios transcurrieran en una plataforma

de 4 por 4 aproximadamente, con luz muy concentrada para destacar la mímica y el primer plano «como en el cine». Meyerhold justificaba así la concentración del espacio: «La cámara cinematográfica abarca muy poco. Cuando el actor está cerca del aparato vemos su juego, pero si está lejos no lo vemos... Aunque allí se está muy estrecho, eso no molesta al espectador. En ese espacio tan reducido los artistas son capaces de hacerlo todo». El intento de transponer mecánicamente ciertos recursos lingüísticos del cine al teatro, no podía progresar. La maestría de «El Inspector» era independiente por completo de la búsqueda del «primer plano» que fue sobre todo un incentivo para la concepción espacial y rítmica del espectáculo.

La tercera influencia se produce en el terreno del actor, en su juego, su ritmo, su economía de gestos y espacio, etc. El conocimiento de los grandes cómicos americanos sirvió a Meyerhold para reforzar su noción biomecánica y exterior de composición del personaje. En su análisis de «El profesor Bubus» para los actores de su compañía, dedica estos dos párrafos al trabajo del actor: «Si comparamos la interpretación de Harold Llyud y de Chaplin con la de Igor Illinski en «La cigarrera del Mosselprom», vemos que Illinski pierde, que no rinde lo que pudiera. No culpo a Illinski, cayó en manos de Zheliabuzhski que no entiende en absoluto al actor. Recurre al juego de luces, al diafragma, a los cambios bruscos, cuando tan pronto enfoca hacia arriba como hacia abajo y eso es precisamente lo que no hace falta. No entiende al actor y obliga a Illinski a esforzarse allí donde basta la mímica, un simple guiño y le obliga a revelar todo lo que tiene, a exhibir al tope sus cualidades de actor cómico. Por eso no hay más que patología (...). Yo digo: aprenda de Harold Lloyd que llora lágrimas de vaselina, presta el escorzo necesario y guiña el ojo. Lloyd emplea los mismos métodos que Chaplin, pero Lloyd elimina mejor los elementos patológicos a que en ocasiones recurre Chaplin. Lloyd juega con los escorzos y se le ve muy tranquilo. Por lo visto, duerme bien, pasea mucho, tiene cara sana y músculos sanos. Es como un buen jockey sobre un buen caballo; debe tener un buen régimen de vida. Lloyd es hombre sano y tranquilo y su interpretación concisa, no exagera el papel. Y ¿qué es la reviviscencia del Teatro de Arte? Moskovin, en el papel de alcalde (El Inspector), abusa de la comicidad, no tiene soltura. La pausa musical nos exime de eso, eso lo hacen **nuestro escorzo, nuestro gesto, la música, la luz.** ¿Por qué sigue sin salirnos la escena rítmica? Ella requiere una enorme agilidad,

Meyerhold en el personaje del Senador, en el film de Protazonov: «El águila blanca» (1928).



como en el cine. Fijense cómo aparece Lloyd: en un segundo da una vuelta, otra, dos vueltas distintas y de paso engancha con el bastón el frac del lacayo».

Podríamos encontrar fácilmente más referencias de citas cinematográficas en los espectáculos meyerholdianos pero también de su influencia recíproca en el cine soviético. Esta se produjo fundamentalmente a través de su magisterio teatral. Muchos de los actores de los mejores films procedían del TIM; Martinson, por ejemplo, interviene en «Las aventuras de Octobrina» y «La rueda del diablo o el marino del Aurora» de Kozintsev y Trauberg; Illinski en «El proceso de los tres millones», «Aelita» y «El sastre de Torjok» de Protazonov; Bogoliubov en «Okraina» de Barnet; Eraste Garin en «El teniente Kije» de Fainzimmer.

Los fundadores de la FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico), Trauberg, Kozintsev y Yutkievitch, toman la corriente pantomímica del excentricismo de Meyerhold. Discípulos director son Ekk, Okhlopov, Rochal, Arnchtam, etc. Eiseinstein, en fin, se forma inicialmente en el TIM y es ayudante de dirección en «La muerte de Tarelkin» de Sujovo Kobylín (1922). Pero este hecho, como afirma Yutkievitch, podría hacerse más extensivo. En la primavera de 1941, cuando estos dos realizadores reciben los primeros premios del Estado de manos de Nemirovitch-Dantchenko, comenta el segundo: «El ochenta por ciento de los laureados son de nuestra generación, todos alumnos de Meyerhold».

Lo nómina de influencias sólo está pues enunciada. Vale la pena no obstante señalar la opinión de Leonid Kozlov que considera «Ivan el Terrible» desde el punto de vista de la «dialéctica estilística» del film, como una constante referencia a Meyerhold. Aunque para establecer esta relación es necesario descender a espectáculos como «El baile de máscaras» o a toda la teoría meyerholdiana sobre el teatro musical, el juego sobre música, la puesta en escena, partitura, etc., vale la pena considerar esta referencia que testimonia su enorme e innegable influencia en los distintos campos del arte soviético surgido de la Revolución de Octubre. ■ J. A. HORMIGON